

La ley del cuadro

The Law of the Frame

Jean-Pierre Gorin y Kent Jones

RESUMEN

En esta conversación, Jean-Pierre Gorin y Kent Jones evocan y comentan los métodos de trabajo y algunas ideas principales en la obra de Manny Farber, y su contraste con los métodos en la crítica de cine. En su escritura, hay una aceptación de las propias contradicciones, rehusando la categorización y clasificación agresiva, y evitando partir de la sinopsis: Farber buscó en las películas el ADN de su época, concibió el trabajo cinematográfico como una acción, las imágenes como plurales, centrando muchas de sus observaciones en el cuerpo del actor, el set o la musicalidad del film.

PALABRAS CLAVE

Trabajo cinematográfico, estilo y función de la escritura, ADN del tiempo, el cuerpo del actor, pensamiento crítico americano, James Agee, pluralidad de las imágenes, procedimientos creativos, pintura.

ABSTRACT

In this conversation, Jean Pierre Gorin and Kent Jones evoke and comment on the working methods and some of the main ideas of Manny Farber's work, in contrast with the usual methods of film criticism: Farber's writing accepts its own contradiction, staying away from categorization and aggressive classification, avoiding to depart from the synopsis. Farber searched for the DNA of his time in the movies, he conceived the cinematographic work as action, the images as plural, to focus most of his observations on the body of the actor, the set or the musicality of the film.

KEYWORDS

Cinematographic work, style and function of the writing, ADN of the time, the body of the actor, American critical thinking, James Agee, plurality of the images, creative procedures, painting.

Kent Jones: Empecemos por hablar de Manny en un contexto contemporáneo. Estoy pensando en la entrevista de *Cahiers du Cinéma* a principios de los 80, con Daney, Olivier y Bill Krohn, donde dijo: «No estoy interesado en lo que *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962) significó para Andrew Sarris en 1962, me interesa lo que significa en términos contemporáneos». Así que hagamos la misma pregunta en relación a la escritura de Manny. No quiero saber cómo uno se sentía al leerle en 1970 cuando publicó *Espacio negativo*, sino: ¿qué significa ahora? Y, por otra parte, ¿qué relación tiene con las pinturas?

Jean-Pierre Gorin: Bueno, una forma de empezar es mediante la etiqueta que recibió toda su vida: el “crítico de cine” que abandonó la crítica y se convirtió en pintor. Recuerdo lo mucho que le irritaba, y que solía decir emponzoñado: «¿Crees que soy un crítico de cine? ¡Soy un escritor!».

KJ: Es interesante que lo haya articulado de ese modo.

JPG: Y decía que el estilo de la escritura, su función, no consistía simplemente en tratar de fijar el filme, en el modo en que Sarris o Kael o todos aquellos lo hacían. Constantemente afirmaba que había sido pintor antes que crítico de cine. Pero creo que esta lógica del antes y el después, en los términos de Manny y de su obra, malinterpreta lo que en realidad está en juego, es decir, esa especie de modo de pensamiento en diagonal o transversal. Era un tipo con un conocimiento fluido de todo tipo de idiomas, y constantemente contaminaba uno con otro. Así que, efectivamente, cuando dice: «No estoy interesado en lo que *El hombre que mató a Liberty Valance* significa para Andrew Sarris», con su exigencia de encontrar un lugar de anclaje... no está tan interesado en Toonerville Trolley como lo está en la velocidad de la mano o la línea, y le interesa poner eso en relación con ciertos tipos de escritura o ciertos tipos de música. No sabría cómo llamarlo.

KJ: En las notas de sus clases, escribe que está interesado en lo que un obra de arte contiene del ADN de su tiempo.

JPG: Sí, así es.

KJ: Lo que va en contra de la corriente dominante de la crítica de cine, que siempre trata de la persona que está detrás de la cámara y de sus temas, y de cómo organiza la luz y el espacio. Lo que Farber está diciendo es que eso está ahí, pero que los artistas también son un transmisor de lo que está pasando alrededor y más allá de ellos, de lo impersonal, de lo inexpresable.

JPG: Sí, a todo los niveles y cada vez que observa algo. Es el tipo que ve *Ojo por ojo* (*Big Business*, James W. Horne y Leo McCarey, 1929), Hal Roach, y Laurel y Hardy, y empieza a hablarme de «aquella manija de la puerta» o «aquella planta» que era «tan común en aquel momento y un signo de riqueza o acceso a la clase media». Y parte del poder de esa película está en estos gestos sacrílegos. Así que siempre hace ese esfuerzo por ver dónde están las líneas de fisura, siendo éstas la definición del ADN. En sus críticas realiza mucha datación por carbono. Lo que, de algún modo, es bastante extraño, puesto que generalmente los críticos no lo hacen.

KJ: De hecho, hacen lo contrario y extraen de su tiempo al film en discusión. De otro modo, removerían más esta cuestión en relación a su cuerpo coherente de trabajo.

JPG: Sí, y cuando el film está arraigado a su tiempo es para establecer generalmente una relación de causa y efecto. Es muy ilustrativo: «Esto es igual a aquello y aquello está allí por esto».

KJ: También está el lado psicoanalítico de Manny. Cuando pienso en lo que escribió sobre Hawks, me parece que se ve claramente que es hermano de dos psicoanalistas. Está pintando un retrato de este tipo y del porqué de sus elecciones, y lo denomina un tipo gallina clueca por un lado

o un general clavando chinchetas en un mapa por el otro. Eso está a infinita distancia de los escritos usales acerca de Hawks.

JPG: Lo lleva hasta la originalidad. Pero cuando piensas en su linaje, sí hay algo de eso, aunque...

KJ: No quería decir que fuera una consecuencia estricta, como: «Oh! mi hermano es un psicoanalista, entonces yo escribiré como tal». Es algo más temperamental.

JPG: Creo que esta especie de lectura transversal, este establecimiento de puentes entre varios elementos de la baja y la alta cultura es propio de Warshow u Otis Ferguson. Hay cierto tipo de escritura americana y de pensamiento crítico americano que trata de esto.

KJ: Bueno, son todos esos tipos, la gente de izquierda trotskista anti-comunista, la mezcla de pintores y escritores – Isaac Rosenfeld, David Bazelon, los conocidos hermanos Poster, Milton Klopstein, Seymour Krim, Weldon Kees por un tiempo, Alfred Kazin, Bob De Niro, Sr. y Virginia Admiral, con los que Manny tuvo sus periodos. Todos los escritores estaban concentrados en múltiples zonas, pero de una manera mucho más despreocupada que Warshow, que parece muy rígido.

JPG: La escritura de Manny es completamente compacta, y a la vez rápida y suelta. Nunca he sabido exactamente cómo determinar su valor. Pienso que el problema con un ensayo como *Arte Termita contra Arte Elefante Blanco*, cuando lo leo ahora, es el “contra”. En ciertas épocas, es normal ser elefante blanco. El problema estriba en cuando te quedas ahí y no te conviertes en termita. Cuando la escena o cualquier elemento dado en el film no se presenta a sí mismo como un problema que ves que tiene que ser resuelto. Y lo que es bastante moderno en su escritura—y no sólo en términos de escritura, sino de pensamiento sobre cine—es esta idea de llevarte hasta aquel punto en donde te muestra muy claramente por qué

la escena *no puede* funcionar, y sin embargo por qué ese director en particular la *hizo* funcionar. Chihuahua está reprendiendo a Wyatt Earp en *Pasión de los fuertes* (*My Darling Clementine*, John Ford, 1946): es una escena horrible, que ella interpreta a partir de cada cliché de la mujer mejicana apasionada y la prostituta de corazón de oro. Todo se reduciría a un ruido sordo, *pero* no lo hace gracias al extraño bailecito que el patilargo Sr. Fonda (Wyatt Earp) efectúa contra un poste. Así que Manny tiene cierto tipo de sensibilidad hacia el gesto loco redentor. Creo que es la misma sensibilidad que tiene como pintor, y su desprecio por cualquier cosa que trate de encasillarse a sí misma dentro de la percepción.

KJ: Creo que hay dos facetas en ese asunto. Uno de los primeros artículos que escribió es una respuesta a algún tratado idiota de Elmer Rice. El viejo observó que el cine no podía ser un arte porque es una creación de producción en masa que no deja espacio para la originalidad, etc., etc. Y Manny dice que, por supuesto, el cine tiene sus fronteras y sus límites, tal como todas las otras formas de arte, y que ahí es exactamente donde empieza la emoción, cuando las personas se ponen a prueba a sí mismas en contra de esos límites. Sobre esto es lo que estamos hablando aquí. En este caso particular, sobre los límites de la producción de estudio y el melodrama.

JPG: Sí. Ponerte entre la espada y la pared, y después salir de ahí, removiendo los clichés, con inteligencia, agilidad, y un acercamiento temerario al problema. Creo que parte de su amor por Preston Sturges tiene que ver con eso. «De acuerdo, tengo dos héroes— los personajes de Rudy Vallee y Joel McCrea, más las dos mujeres interpretadas por Claudette Colbert y Mary Astor— que son igual de empáticos, entonces, ¿cómo salgo de ahí? Bueno, me invento una pareja de gemelos y todo el mundo se casa». Este caso en particular es especialmente excéntrico, pero creo que contiene un sentido muy fuerte sobre cómo se entiende el momento en el que algo puede resultar mal y en el que se ve cómo se salva de un modo emocionante. Lo que es interesante es

que no analiza realmente estas cosas, sino que las reproduce en otro nivel, y lo que resulta de ello es esta especie de placer por escribir. La escritura de Manny era una máquina de guerra en contra de la escritura crítica. No puedes leer a Manny sin partirte de risa cada una o dos líneas.

KJ: De lo que estamos hablando aquí, en una especie de corolario entre la escritura y los films que observaba, es que abordaba el trabajo cinematográfico como una *acción*, en lugar de la materialización de un plan o un tema. Lo mismo sucede con su escritura y su pintura, donde todo pasa por preservar la acción, el movimiento, y nunca por llegar a un destino final. O, para ser mas precisos, por crear la sensación de hacerlo así. Pero también quisiera mirar la cuestión del elefante blanco contra/y el arte termita desde otro ángulo. Pienso que ahí se metió en una encrucijada, porque es una posición muy seductora desde la cual operar: el tipo pequeño contra el tipo grande poderoso, David contra Goliath, etc. Creo que en los 70 se metió en una especie de encrucijada con sus piezas sobre *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1975), Herzog, Fassbinder. Alguna vez le dijo a Leah Ollmann que cuando era un niño se ponía en el lugar más ventajoso del aula siempre que pudiera: cerca de la parte de atrás, junto a un amigo, donde podía casualmente observar el aula y ganar puntos. Es casi exactamente la manera como describe a John Wayne en *El hombre que mató a Liberty Valance*. Creo que este deseo reflexivo de alejarse siempre del centro, tal como lo observo ahora en algunas de aquellas piezas, no siempre resulta tan bien. En el caso de la pieza de *Taxi Driver*, tiene que ver con cierto moralismo, con insinuar las cosas en términos políticos y morales.

JPG: Es interesante porque esos son los artículos de la etapa de la revista *City*.

KJ: Y de *Film Comment*.

JPG: Cierto. Manny se desempeñaba mejor cuando no estaba atado a las exigencias de responder a algo nuevo. Por supuesto, todos esos primeros escritos están en ese rango, pero tiende

a ponerse nervioso o a irritarse cuando tiene la obligación de hablar *sobre* algo. De algún modo, estos artículos lo ponen en una posición poco natural... para él. ¿Qué crees que Patricia y él se perdieron de *Taxi Driver*?

KJ: Bueno, tu y yo hablábamos el otro día, y ambos estuvimos de acuerdo que, volviéndola a ver, *Taxi Driver* es una gran película.

JPG: Sí.

KJ: Solía *ver* la película cuando leía la pieza. Ahora no la veo. Al menos no la veo tan vívidamente como veo *Sólo los ángeles tienen alas* (*Only Angels Have Wings*, Howard Hawks, 1939) en las piezas sobre Hawks. Creo que se vuelven reductivos con *Taxi Driver*. La reducen a una serie de movimientos oportunistas.

JPG: Su simpatía por Marty en el momento de *Malas calles* (*Mean Streets*, 1973)... entre los esbozos de Delacroix y sus grandes pinturas, Manny siempre preferirá sus esbozos. Hay algo en él que está tan profundamente interesado en lo incipiente, en el principio de un gesto, lo repentino, la erupción de ello, que de alguna manera se resiente ante cierto grado de acabado. Es una posición extraña: está apuntando hacia una energía, y acusa al producto derivado de haber perdido una parte de ella.

KJ: Pauline Kael ha hecho eso también.

JPG: Todo el camino de Godard está repleto de personas a quienes gustó más el film anterior que el último (risas). «Si sólo hubieras...» Olvidan que habían destruido el film anterior. «Si sólo hubiera seguido siendo el que nos dió *El Desprecio* (*Le Mépris*, 1963) o *Pierrot el Loco* (*Pierrot, le fou*, 1965), etc., todavía le amaríamos». Hay algo de eso con Manny.

KJ: Es algo sentimental, ¿sabes?

JPG: Creo que es el sentimentalismo del radicalismo. Hay algo romántico en Manny en el

hecho de ir a contracorriente. Pero es uno de las cosas que lo condujo a través de un periodo de tiempo tan largo. Si te fijas en el arco histórico de la vida de Manny, en realidad, estamos hablando del siglo Americano.

KJ: Lo sé, es increíble.

JPG: Y en cuanto él avanza, la energía empieza a decrecer. Retrospectivamente, los 70 son un periodo glorioso comparado a los 80 o los 90, y más allá. Pero Manny siempre está en esta especie de momento “acaso-no-podría-ser”... acaso no podría ser así de radical, o más radical.

KJ: Eso es. Pero después, hay tantos aspectos increíbles en esas piezas tardías.

JPG: Lo que me encanta en la crítica de Manny, y que realmente sigue vigente, es la aceptación de sus propias contradicciones. Primero, cuando lees sus críticas nunca sabes si algo le gustó o no le gustó. Realizar *riffs* enérgicos sobre algo es interesante y eficiente para él. De repente hará un giro y dirá: “Podríamos decir lo contrario” o “Qué idiota que soy”, y hay una especie de desprecio absoluto ante la idea de tener que tomar una posición.

KJ: La idea, que por lo demás es bastante rara en la crítica de cine, de que «lo que estás leyendo es la manera como me siento ahora, y mañana puede que obtengas algo diferente. Estoy recordando mi experiencia de la película, mi percepción de ella, tan intensamente como puedo».

JPG: A Manny le habrían tenido que otorgar el título de Primer Deleuziano de Francia: escritura rizomática, pintura rizomática, siempre un enfoque concentrado en la energía, una negación de la territorialidad de los géneros. Y no hay una sola pieza crítica de Manny, a partir de cierto punto, en la que haya una frase que se proponga volver a contar la historia. De un modo u otro, es el único crítico que conozco que no rinde tributo a la sinopsis.

KJ: Porque asume que ya la sabes.

JPG: Sí, y «no voy a molestar con eso, pero voy a contar cómo rima, y si estás interesando en la música del film deberías echarle un vistazo: quizá no la escuches, pero esto es lo que *yo* escucho».

KJ: También me asombra cuando escribe que el «aire muerto» en *Operación trueno* (*Thunderball*, Terence Young, 1965) es como el de una película de Richard Lester. Eso no tiene que ver con ningún juicio de valor, ni realmente tiene que ver con la estética. Más bien está entendiendo algo: que un efecto especial practicado habitualmente en aquella época—en este caso, el proceso de vapor de sodio—tiene su propia emoción poética, voluntaria o no. En otro orden, el modo en que los cineastas de principios de los treinta seguían volviendo a los mismos lugares y estilos de vida: los edificios, los pequeños apartamentos, las escaleras. O en otras palabras, lo que el film captura del tiempo, que también está en la expresión corporal y el estilo del vestuario. Así que está cartografiando cómo la gente desea o se habitúa a ver su vida cotidiana y a sí misma retratada en la pantalla de cine. Es diferente a lo que estaba haciendo todo el mundo, incluyendo a Barbara Deming con sus estudios sociológicos.

JPG: Es el único crítico que conozco que habló tan extensamente sobre el diseño del *set*, los ambientes, los planos del espacio. Su aprecio por lo que está fuera del cine americano procede de ahí, por ejemplo su atinada visión de Ozu. Y también pone este énfasis extraordinario en una área sobre la que muy pocos críticos de cine desean reflexionar: ¿qué es un actor? No como una expresión sobre la reluciente profundidad del alma humana, sino preguntándose qué hace un actor en la constitución de una narrativa. Y la relación entre la descripción del diseño del *set* y la manera en que funcionan los cuerpos, y lo que te da esto del ADN, del sabor, de la valencia política de la época. Eso es Manny. Por esa razón se encuentra tan

cómodo cuando trata de los años 30. Ese es su campo. Sus geniales clases sobre la década de 1930 partían de su extraordinaria percepción de aquella época, de las contradicciones y complejidades de ese tiempo.

KJ: Cuando se trata la actuación, muchos críticos se lavan las manos orgullosos y dicen: «No sé nada de actuación, lo único que me importa es la puesta en escena». Lo que significa: el cine no consiste en la actuación, y cualquier verdadero director puede sacar una buena película de una guía telefónica y usar figuritas de plastilina tan bien como usa a los actores. Por otra parte, también hay personas que dicen estar hablando de actuación cuando realmente de lo que están hablando es de iconografía. O mucha gente, y esto es extremadamente común, habla sobre actuación como si estuviera aquí mientras la película misma se encuentra allí a lo lejos, a un océano de distancia. Con Manny todo esto está integrado.

JPG: Cuando él habla y escribe sobre actores, es como Daumier. Es un artista de esbozos en miniatura que escoge una línea para definir un tipo. Habló de las cosas extraordinarias que producían los actores americanos durante un largo tiempo, que estaba ligado a la interpretación contenida. En ese nivel, él es un gran cineasta. Esta es una de las cosas de las que la crítica de hoy en día carece por completo, y falta porque tampoco está en las películas. Hay una especie de centralización masiva de la figura: ves a la gente desde una única distancia, y ocupan el centro de la pantalla, y la pantalla es una especie de matriz de distorsiones. No *ves* el cuerpo del actor como lo veías en las películas de los 30. Recuerdo que Manny me decía que, como adolescente, se había entrenado ensayando a Spencer Tracy frente al espejo.

KJ: Quería ser actor. Cuando era más joven era una verdadera ambición suya.

JPG: Podías notarlo, y ponía muchísima energía en sus gestos.

KJ: Cualquiera que lo conociera bien, lo recordará sentado a la mesa con su uniforme negro, bien fuera la camiseta con el bolsillo o la camisa negra de botones, y su muñeca descansando encima del escritorio, sus dedos en posición, y que a medida que hablaba usaba para gesticular, para enfatizar un punto o contrapunto de lo que alguien más estaba diciendo, con un efecto hipnótico.

JPG: Sí, esas cosas las tomó de gente como Cary Grant. Manny era capaz de ser prismático de la manera más extraordinaria. Trajo eso también a un profundo entendimiento de los mecanismos del trabajo cinematográfico.

KJ: También estaba el gesto de la mano detrás de la cabeza, la preocupación...

JPG: La mano encima de la cabeza diciendo “*Brutal...*”, la manera en que inclinaba la cabeza, la manera en la que golpearía al aire...

KJ: Así es, los gestos enfáticos.

JPG: Sí. Y era alto, no tanto como tú, pero sí comparado conmigo, un enano de extracción francesa. Estas cosas son tan completamente originales. Y para alguien que hace películas, resulta completa e infinitamente práctico. Es muy diferente a la escritura durante el gran periodo de *Cahiers du Cinéma*, donde te era dado el sustrato filosófico del gesto del cineasta. El trabajo del cine era redimido con gran pompa y circunstancia metafísica. En comparación, Manny es un puto mecánico. Yo le mostré mis películas. La película de las gemelas, *Poto and Cabengo* (1979), no hubiera sido lo que es si no fuera por él. Venía religiosamente, y la miraba una y otra vez, y un día me dijo: «¿No sería maravilloso que fuese como una cinta?». Pensé... *qué?* Pero mi relación con él era tal que dije: «Vale, vamos a hacerlo así». Así que las letras empezaron a correr en la parte inferior del cuadro, como si estuvieses en Times Square mirando la pantalla. Él tenía este tipo de practicidad. Hay algo que obtienes de la escritura, que no obtienes de ningún otro lado. Toda la escritura de los críticos

ahora está, de una manera u otra, confundida por una idea anticuada de narrativa, un rebote de la sinopsis, arruinada por los adjetivos...

KJ: Y los adverbios.

JPG: Y los adverbios a la enésima potencia. Con los escritos de Manny, todo se trata de energía. Es silvestre.

KJ: En esa pieza de *City* sobre Nuevo Cine Americano, cuando con Patricia están hablando de *Malas tierras* (*Badlands*, Terrence Malick, 1973) y *Malas calles*, y dicen que los directores de los 70 son «Prousts impacientes» formados en los 50, la época más apagada de la especie humana donde el gran color era el gris carbón... ¿Quién más se dió cuenta de ello? O el hecho de que las escenas en la habitación de De Niro en *Taxi Driver* fueron hechas por personas que sabían lo que era ser pobre... nadie estaba siquiera acercándose a ese terreno de la película. El resto era sobre el neón, la pesadilla del cine negro, Vietnam, la virtuosidad de Marty y De Niro, etc.

JPG: Pasa lo mismo con lo que escribieron sobre Bresson. Entendieron la inmediatez y la centralidad de Bresson, su habilidad para hacer algo presente.

KJ: La camarera de *Mouchette* (1967) sujetando su delantal...

JPG: O alineando cinco tazones vacíos y chorreando el café para los miembros de su miserable familia, cada día. Es un tipo de escritura que está obsesionada con el decorado, con el ambiente, la moda, todo como signo del ADN histórico. Y está obsesionada con lo pequeño. El problema es que cuando dice “contra”, invalida el rol productivo de lo grande en la creación de lo pequeño. Hace creer a la gente algo en lo que, en realidad, él mismo no creía. Por eso odiaba ese artículo.

KJ: Y es por eso que es tan maravilloso que Robert Polito haya compilado los escritos sobre

cine. *Espacio negativo* es Manny refractado en una era particular. Cuando ves los escritos en toda su envergadura, ves algo bastante diferente, y menos interesado en seguir la corriente. Por ejemplo, su reacción inicial ante *Los mejores años de nuestra vida* (*The Best Years of Our Lives*, William Wyler, 1946), donde se conmueve al extremo por la película, y se concentra en la exactitud del decorado y la representación de la insatisfacción de la clase media por parte de Federich March. Después, saca la línea Warshaw sobre el filme: «una carroza arriada por caballos, cargada de sensiblería liberal». Ese fue el tipo de cosas que lo singularizan y lo categorizaron como el detractor que desinfló a Kazan, Georges Stevens y Orson Welles, en el obituario de *Times*. Entre tanto, no puedo siquiera contar el número de veces que escuché a tanta gente decir: «¿Por qué a Manny no le gusta Welles? ¿Qué tiene en contra suyo?». Se olvidan que dedicó unas tres o cuatro páginas a *Sed de mal* (*Touch of Evil*, 1958) en la introducción de *Espacio negativo*. Sólo dicen: «se cargó *El cuarto mandamiento* (*The Magnificent Ambersons*, 1942)». Pero el hecho es que algunas veces aborda a alguien o algo desde un punto de vista negativo y algunas veces positivo, pero casi todo el tiempo llega a algo diferente a un juicio de valor, y no importa lo que haya que desmontar para ello. En la crítica de *El cuarto mandamiento*, tras haberla desechado, de repente cambia de parecer, y habla sobre la agudeza psicológica del filme, y sobre el hecho que nadie, excepto Welles, estaba yendo en esa dirección. Lo mismo con su carga a *Río Bravo* (1958), que acaba con aquella hermosa evocación del sentido de Hawks sobre el movimiento fluido de los actores.

JPG: Sí, lo que me interesa es que piensas que te está llevando hacia algún tipo de juicio completamente abarcador, y después, de repente, sucede algo que golpea al objeto en cuestión desde un ángulo completamente diferente.

KJ: Sí, piensas que estás en un viaje en tren sin regreso, pero de repente te encuentras en una avioneta con vistas aéreas.

JPG: Mucho de eso también está en sus pinturas. Esta especie de cambios en las perspectivas y las direcciones de la mirada dentro de la misma pintura o el mismo objeto.

KJ: De hecho, todo en la composición parece tener su propia perspectiva.

JPG: Así se lee su escritura, una especie de tablero con toda clase de objetos vistos desde perspectivas muy diferentes. Al final, la idea no es completar un film críticamente, sino multiplicarlo, de decir: «esto es fantástico porque tiene al menos esta cantidad de entradas y salidas». Y siempre implícito: «estoy seguro de que si vuelvo a verlo mañana encontraré más». Hay un reconocimiento de que el gran trabajo posee una especie de pluralidad.

KJ: Sí. Decir que la escritura es anti-conclusiva en una entrevista es una cosa. El hecho real de la escritura es, de nuevo, otra cosa. Realmente no la puedes determinar por llamarla anti-conclusiva. Todo trata de la acción y la práctica de la escritura.

JPG: Creo que algo pasó en su lectura del cine, que tuvo efecto en la práctica de su pintura.

KJ: Y viceversa.

JPG: Y viceversa. Está la idea de que no es acertado pensar en una imagen como una construcción pura: todas las imágenes son plurales.

KJ: Cierto, ninguna imagen existe por sí misma, cada imagen existe en relación a otras imágenes.

JPG: Exacto, y son plurales en sí, y por sí mismas. Su valencia, sus cruces de caminos... puedes verlos, y puedes crear conversaciones. Es un gran conversador en sus pinturas, en las que una cosa siempre está respondiendo a otra. Creo que se trata de lo mismo con su aproximación a las películas. Quiero decir, es un ensayista,

y una especie muy particular de crítico. Es gracioso, hay una especie de tono de informe de posición en su crítica. Hay una destrucción de cualquier posición, y al mismo tiempo hay una preocupación por formular, no una teoría estética, sino una preocupación estética mayor. Eso es extremadamente raro, y por ello cuando habla de una película al mismo tiempo puede hablar de una pintura, de un fragmento escrito en una novela, o de un periódico. En otros críticos hay un camino recto hacia la significación, la importancia, lo que sea. Manny es un tipo que sitúa un agujero negro en el centro de la crítica. Hay algo allí que tiene tanta energía concentrada que para aproximarte tienes que girar lejos de ello, para construir una metáfora que te permita empezar a hablar de eso.

KJ: Es la idea de que precisar algo y llegar a un juicio final es una violación del trabajo, de lo que es el arte. Por otra parte, se podría decir que en el acto de escribir hay que decidirse por algún tipo de forma porque así es en la vida, ¿verdad? Esa es la conciencia. Lo mismo pasa en la pintura. Pero esta presión de llegar a una clasificación definitiva en la crítica de cine, los nervios, la ansiedad... es como si el escritor estuviera haciendo el test SAT para la universidad en 1967. ¿Sabes?, vence el reloj. «¿Cuál es mi interpretación? ¡Tengo que subir mi puntuación! ¡Tengo que definir mi posición sobre este film antes de que llegue mi supervisor y me quite el papel y el lápiz!». Hay un autoritarismo acechando muchos de los escritos, incluyendo los de ciertos críticos que escriben para ciertas supuestas mayores publicaciones.

JPG: Al mismo tiempo, con Manny hay una extraordinaria reivindicación de su estatus de autoría. Impone su gesto, es único. De nuevo, en eso es un escritor.

KJ: ¿Has leído aquella segunda pieza con el título *Agee, más de cerca de ti, mi viejo amigo*? La primera está en *Espacio negativo*, pero esta segunda versión es verdaderamente conmovedora e increíblemente ácida. Es un ataque a Andrew

Sarris y Susan Sontag. Dice que han llegado para convertir la crítica de cine en una cuestión de fanfarroneo, categorías, clasificaciones, con apenas una aproximación al film en cuestión, y que en el proceso han marginado a los críticos de la década de 1940, afirmando que eran demasiado magnánimos y que tenían una orientación sociológica. Por los críticos de los 40 se refiere a Agee, Warshow, Ferguson e implícitamente a sí mismo. Los críticos de los 40 estaban extrayendo y tamizando para encontrar las verdades sobre el hombre americano en las películas—por ejemplo, March en *Los mejores años de nuestra vida*—, y entonces señala que ese proceso de extracción y tamizado, que tiene que ver con la vida fuera de la película y el aspecto documental del cine, ha sido marginado y desplazado por esta categorización y clasificación agresiva. Todo lo que defendían él, sus amigos y sus camaradas ha sido olvidado y tirado a la basura. Eso me parece interesante. Vuelve a la cuestión del ADN. ¿Qué es lo que captura la película? ¿Qué de nosotros mismos nos devuelve, que no podemos denominar? Recuerdo cuando él y yo caminábamos juntos por el museo mirando su retrospectiva el último día de la exposición—he contado muchas veces esta historia—y me dijo: «trato de desligarme lo máximo posible, para que el objeto en sí mismo tenga una especie de sobrecogimiento religioso». Pasa lo mismo con su escritura.

JPG: Por su lectura de las energías es capaz de transmitir los géneros de moda y es más favorable con la baja cultura, las obras experimentales o las europeas. Su artículo sobre Godard es sorprendente: esa idea de hacerlo como si fuera el bestiario de Godard, empezando con la sospecha de que, por un lado, la estética de Godard es, por un lado, Matisse, y por el otro tiene el efecto de bellas mariposas fijadas contra un fondo monocromo. Nadie en Francia se hubiera atrevido a hacer algo así.

KJ: Parece que tampoco se le ocurrió a nadie más en América.

JPG: Lees a otros críticos y hay mucho ego. Con Manny es el 'ello' trabajando.

KJ: Bueno, también hay algo de ego, pero es un ego que se manifiesta de una manera inusual. Sontag está diciendo, de tantas formas, una y otra vez: «no prestéis atención a esto, prestad atención a esto otro porque ahí está el arte en este momento, y si queréis estar al tanto de lo que pasa en cultura tienen que ver *Einstein on the Beach*». Con Manny es el ego del artista, que es otra cosa.

JPG: Sí, y activa una serie de operaciones que logran que el 'ello' del momento se exprese. Si Manny estaba convencido de algo, era de que America no es una *road movie*, sino un rastrillo de garaje. La imaginación sobre eso anima a Manny en su escritura y en su pintura: «esto ha sido usado, lo estamos vendiendo de nuevo, te lo dejo por un dólar» (risas).

KJ: Es verdad, nada en bandeja de plata o con marco dorado. ¿Recuerdas lo que Jonathan Crary señaló en el tributo que organizaste? Dijo que las pinturas de Manny evocaban el espectro de la ruina a pequeña escala asomándose, lo que está, por supuesto, relacionado con el hecho de haber crecido durante la Gran Depresión. Pero acabó diciendo que todas esas cosas, la superficie llena de objetos, el desorden, sugerían la posibilidad de «otros y tal vez mejores mundos». Me lo creo.

JPG: Sabes, el título *Routine Pleasures* (Jean-Pierre Gorin, 1986) viene de Jonathan Crary, él lo sugirió.

KJ: ¿De verdad?

JPG: Sí. Y está por completo en la línea de Manny. Por un lado, el punto de partida en el trabajo y sus rituales, y luego están los pequeños desvíos, esa energía que incluyes para no morirte del aburrimiento.

KJ: Esa es la parte que ciertos admiradores de Manny se pierden por completo.

JPG: Por completo. Eso no lo saben. Era muy bueno en los procedimientos de su pintura y su escritura: preparar el terreno,

y luego un procedimiento que le permitiese trabajar en ese terreno.

KJ: Por eso siempre quería estar trabajando con alguien, rebotando de ti a Patricia, a Willy Poster....

JPG: Otro que hace eso es Raymond Carver. Lo que efectúa Manny tiene cierto aire a los cuentos cortos de Carver. No está necesariamente interesado en el hombre corriente, pero sí en gente que se encuentra en situaciones donde se *tiene* que trabajar para ganar el sustento. En los films de los 30, por ejemplo, observa a gente que está definida por su trabajo.

KJ: «Yo soy mi trabajo». Es uno de los apuntes de los 30.

JPG: Y el trabajo define al sujeto, lo que significa que el trabajo tiene que ser descrito y que el trabajo trae consigo un mundo, ya sea el mundo de los ingenieros del tren en *Mujeres enamoradas* (*Other Men's Women*, William A. Wellman, 1931) o el tipo de los aeropuertos en *Sólo los ángeles tienen alas*. De alguna manera, le costó entender un cine donde la idea del trabajo había desaparecido.

KJ: Creo que tienes razón. Pero no es tanto el trabajo lo que desapareció de las películas, sino la importancia del trabajo. Se esfumó, de algún modo.

JPG: La gente existe y el film se despliega en un espacio de ocio, incluso si es un ocio angustiado. Pero no alcanzas a ver cómo se gana ese ocio.

KJ: Lo que implica que los trabajos son sólo una distracción de lo que realmente es importante en la existencia.

JPG: Así es. Y eso es un cambio diametral para él, que veía America como una tierra de trabajadores rasos. Y posee algo más: un profundo sentido de la necesaria reivindicación estilística de

la pobreza. La forma en la que se viste la gente, la necesidad de afirmar una distinción estilística. No algo que viene desde fuera. Es la individualidad estética del gesto, y el gesto es la relación de la mano con el traje que envuelve la muñeca.

KJ: Esa es una de las cosas más agri-dulces y hermosas de los apuntes de los 30. Está diciendo: «En los 30, todo consiste en lograr grandes proyectos». Las fotografías de Russell Lee, el inicio de *El ruido y la furia*, *Toni* (Jean Renoir, 1934), *Mujeres enamoradas*. Y dentro de esos grandes alcances, estaba «mi cuerpo bien o mal» y «yo soy mi trabajo y mi trabajo soy yo». Está el estilo de visualización de la acción de Dick Tracy, como en *Night Nurse*. Está el alcohol, pues era una época en que se bebía mucho. Está el hecho de que todo el mundo andaba en ropas sueltas, muy cómodas, y tienes a George Bancroft en *Blood Money* (Rowland Brown, 1933) semejante a un nabo, a *Toni* que parece un *dumpling*, y a un Spencer Tracy regordete en *Fueros humanos* (*Man's Castle*, Frank Borzage, 1933). Todos se creen dioses. Y todo esto de alguna manera prepara el terreno, en su campo, para que las cosas se tornen amargas, famélicas, críticas, en los 40. Por una parte, el mal y la desconfianza acechando por los bordes de *La regla del juego* (*La règle du jeu*, Jean Renoir, 1939), *Navidades en julio* (*Christmas in July*, Preston Sturges, 1940) o *Medianoche* (*Midnight*, Mitchell Leisen, 1939). Y luego —y esto tiene que ver con tu comentario sobre el gesto— está el vestuario. De repente, todo el mundo está encorsetado, la vestimenta de las mujeres parece una armadura, todo el mundo parece igual, maquillado, como si todos tuvieran el mismo cuerpo. Así que, de algún modo, lo que está haciendo es despedirse de su propio tiempo. Describe cómo se esfumó, cómo se disolvió.

JPG: O cómo se estandarizó, tal como dicta la industria. Manny realmente no era alguien apropiado para escribir sobre momentos eróticos, pero es lo que hace cuando habla de los cuerpos de los años 30, de sus distinciones, sus diferencias, lo que forma la atracción de un sexo con el otro, a través de las diferencias en vez de la conformidad. Así... todo eso. Supongo que

la pregunta no es qué vale la crítica de Manny hoy en día, sino qué es lo que describe.

KJ: Para mí, ahora mismo, su escritura parece... *escritura*. No crítica, sino escritura. Puedes decir eso de muy poco críticos de cine. Puedes decir eso de Bazin y Godard, pero eran muy diferentes como escritores.

JPG: Es escritura pero también es un tipo de... no es nostalgia, pero sí una composición de lo que las películas han dejado del mundo. Tienes la sensación de que Manny es un escalador que va encontrando todos los rincones y las grietas para subirse a la cima: el *ahora* del momento en que se generó la película, o la pintura o el libro en cuestión, que de alguna manera se ha ido.

KJ: Está cartografiando cómo ha cambiado el mundo y cómo él mismo ha cambiando en relación al mundo. Yo no me siento tan a gusto en este momento como me sentía en los 70, porque nací en 1960 y esa es la naturaleza de un ser humano. Cuando leía la historia del cine de Deleuze, pensaba, "Manny hizo lo mismo". Me refiero a la ruptura entre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo. Sólo que lo hizo en tiempo real, en cada crítica. Cuando lees *El Gimp* o *Blame the Audience* o *Ugly Spotting*, esas piezas de finales de los 40 y principios de los 50, puedes decir que son negativas, pero en otro nivel mucho más importante, estaba describiendo y cartografiando lo que veía. Él *tiene* que hacer el trabajo desde la posición de estar en contra de todo, pero está registrando un cambio en la sintaxis, y en la relación entre la figura humana y las emociones que son representadas.

JPG: Es un gran cartógrafo y sismógrafo. No estoy seguro de que alguien más pueda escribir como Manny.

KJ: Bueno, algunos lo han intentado. No lo aconsejo. No es un manual a seguir.

JPG: No, no lo es. Es un tipo de escritura que induce absolutamente a la relectura. Y

en esas relecturas, siempre encuentras algo estratégicamente diferente.

KJ: ¿De cuántos críticos puedes decir eso?

JPG: De ninguno. Y de algún modo es como sus pinturas. Son como extraños sistemas de las máquinas de *pinball*, de los que no puedes salir.

KJ: Cuando pienso en sus pinturas, siempre pienso en *Ingenious Zeus*, una de las más tardías. Por esa época, Patricia escogía el color de fondo, en este caso un azul vibrante, y luego él tomaba plantas de su jardín y las ponía sobre la mesa, sacaba su espátula y hacía lo suyo. Entonces, en esa pintura hay un patrón visual que parece el ojo de un huracán, pero cuando intentas seguirlo con los ojos y determinar la forma visual definitiva, no puedes. No funciona. Tus ojos son conducidos en esa dirección, ese es el ritmo, pero cuando tratas de seguirlo hasta el fin, completarlo, acabas donde empezaste.

JPG: Leer su textos es una experiencia pedagógica increíble para los estudiantes. Han leído tantos escritos que van directos hacia un lugar y en una sola dirección, y que de alguna manera incluyen su propio resumen. Y de repente están leyendo a este tipo que no puede ser resumido, este tipo que les dice: «Soy todo método, y ustedes tendrán que encontrar otro tipo de discurso para hablar de mí».

KJ: Sí. Aunque es peculiarmente incapaz de sobrellevar la parte del supuesto "elefante blanco" de las películas, es decir, la narrativa, el tema, la ambición estética. Ese es su límite en particular. Todo el mundo tiene uno. Alguna vez escribió que todas las formas de arte tenían sus puntos límites, y por lo mismo también los artistas. Temperamentalmente, no podía ocuparse de eso.

JPG: Eso me hace pensar... Jean-Luc solía decirme en aquella época: «estás obsesionado con la producción, y no tienes ninguna idea de la importancia de la distribución». Creo que, de alguna forma, Manny es así. Hubo en toda

su vida una especie de amargura o rabia por no haber sido reconocido por lo que era, y por lo que había aportado.

KJ: Eso es verdad. Hasta el punto en que era cómico. Para él.

JPG: Sí, para él. Y aún era absoluta y radicalmente incapaz de hacer el gesto que hubiera podido... ya sabes, rendir un tributo al elefante blanco que le hubiera permitido a la gente ver la temita. Como dijo alguna vez: «no hay una sola galería que yo no haya cerrado».

KJ: Sí, pero es que el mundo de las galerías es jodidamente brutal.

JPG: También el mundo de la crítica de cine.

KJ: Tal vez, pero en una escala más pequeña. Estaba escuchando la radio esta mañana, y estaba hablando Jeff Koons. El *Whitney* cerrará con una retrospectiva suya antes del traslado al centro, y acaba de vender su *Inflatable Puppy* por 54 millones de dólares. Y, en serio, el comentarista dijo que Jeff es básicamente un tipo centrado, que siempre llega a acuerdos con todo el mundo. ¿Qué tiene que ver eso con la pintura de Manny? Me recuerda a la ocasión que Richard Price le presentó a Julian Schnabel, quien trató de dar algunos consejos a Manny, y éste le contestó que se fuera a la mierda. “¿De dónde vienes a decirme cómo pintar?”. Son de dos planetas diferentes.

JPG: Bueno...ambos le echamos de menos enormemente.

KJ: Han pasado ya seis años, ¿verdad?

JPG: Han pasado ya seis años. Para mí, es tan incategorizable hoy en día como lo era entonces. Sé que si no le hubiera conocido no me hubiera quedado por aquí tanto tiempo. Tuvo un muy, muy profundo efecto en la manera en cómo filmo, cómo escribo, cómo pienso. Por supuesto, eso también me ha llevado al punto en el que en vez de hacer cien películas he hecho, tal vez, dos

y media. Lo que has abordado aquí, que es un poco complicado, son los apuntes. Los apuntes son realmente Manny en la cresta de la ola. Lo son visual e intelectualmente... es imposible organizarlos en una continuidad aceptable. Y aún ves la cantidad de trabajo, la cantidad de cuidado, ves las sorprendentes conexiones, ves la reescritura, ves las tachaduras, los espacios entre las cosas. Ves las clases. Eran fantásticas. En el aula, tenía una especie de cualidad mágica de poca monta. Las diapositivas, que no estaban del todo bien, poner un rollo de película para correrlo al revés, incluir el último rollo de *Contrabando* (*The Lineup*, 1958) de Don Siegel a la mitad de una película de Michael Snow, y luego ponerlo a la mitad de una película de Bresson. Este tipo de mezcolanza, nada correcta, sin orden alguno.

KJ: Y arruinó varias docenas de rollos de película en este proceso.

JPG: Recuerdo que le presté toda una caja recopilatoria de Mingus, y tras dos o tres meses le dije: «Manny, creo que me gustaría que me devolvieras esos CD». Entonces me trajo los Mingus completamente salpicados de pintura. Los miré y dije: «¿los puedo enmarcar?» Pero, sabes, la escritura tiene una especie de sensación escurridiza respecto a esto.

KJ: ¿Los apuntes o los escritos?

JPG: Ambos. Con los apuntes, primero tienes que aprender a decifrarlos. Es como la piedra de Rosetta.

KJ: Tienes que adivinar la letra. Si has leído suficiente su escritura, entonces sabes dónde está y probablemente qué dirección va a tomar.

JPG: Sí, siempre está jugando a las damas chinas. Siempre está escribiendo una palabra y luego entiendes que se relaciona con otra palabra. Siempre me dijo: «Escribes, haces lo primero, y luego añades palabras por la sonoridad». Pero no es solo eso. Es muy parecido a cómo trabaja un carpintero.

KJ: Sí, porque algunas veces hay repeticiones en la prosa, “errores” como les llamaba él, pero no tienen ninguna importancia porque está así de compactamente construida. Si miras atentamente cualquier film, cualquier obra de arte, vas a empezar a ver las imperfecciones, y las imperfecciones se van a revelar como acciones, y las acciones se van a revelar como respuestas del momento de realización del arte, de dotación de sentido al mundo, del *hacer* algo. Tomas tu espátula y tu mano va a magnetizarse con la superficie, y vas a terminar haciendo algo inmediato con ello. Si miras con suficiente atención cualquier cosa, *siempre* va a ser imperfecto y *siempre* va a ser emocionante. Tiene su lado emersoniano, es decir, que toda obra de arte se quedará corta y existirá en la sombra de lo que está tratando de reproducir de la naturaleza. Pero Manny completa este pensamiento insistiendo en la realidad de la acción misma y el artista. Por supuesto, no es que esté solo, sino que está tan emotivamente encarnado en su escritura y su pintura.

JPG: Lo que está señalando es que existe la práctica y existe el trabajo, que se consolida como trabajo por razones internas y externas. Alguien te llama y te dice, “Sr. Jones necesitamos 2000 palabras para mañana”. Están los elementos que hacen que aquello cuaje internamente, pero lo importante es la práctica, que es mucho más dispersa y rizomática. Y pienso que la modernidad y la contemporaneidad de Manny es justamente eso: la idea de la primacía de la práctica. Es el artista en su estudio opuesto a la construcción del Partenón. Así que los apuntes son extraordinarios, no porque sean apuntes, artefactos secundarios, sino porque son la encarnación de los apuntes de la imaginación en el trabajo. En lugar de venderlos a Stanford por un pastón y guardarlos en un archivo para que los académicos los consulten, lo deja todo allí, como el Pompidou con la infraestructura afuera. Pasase lo que pasase, fuese celebrado o no –y Dios sabe que quería ser celebrado– nunca iba a parar. Siempre estaba tomando apuntes. Recuerdo que en la última semana de su vida, ya no estaba pintando pero estaba en el jardín, haciendo aquella serie de dibujos que parecían composiciones de Anthony Mann.

KJ: Con los rotuladores...

JPG: Sí. Es la idea de la imaginación y la estética de tomar apuntes.

KJ: Si estuviera por aquí ahora, reaccionando a lo que pasa... Olvidemos el mundo del arte, pero en el cine casi se ha cumplido lo que dijo Coppola: las herramientas del cine se han vuelto más o menos tan accesibles como los lienzos, las brochas, las pinturas, las agendas y los bolígrafos. Las excepciones son el diseño de producción y la cuestión del tiempo. El resto ha sucedido. Pero, por supuesto, la desventaja es que esto ha generado una altísima producción de films inmediatos. Me recuerda a lo que Manny escribió sobre Pollock en los 40: «¡Mira mamá, sin manos!». Ahora, a cada lugar adonde vas te encuentras con gente que dice: «He hecho una película, voy a enviarte el link». Y la vez, resulta que no han hecho una película, han ensamblado algunas imágenes y sonidos en una especie de patrón aceptable. Me recuerda a una historia que Marty me contó sobre el Dalai Lama hablando en Los Ángeles. Estaba recibiendo preguntas, alguien alzó la mano y preguntó: «¿cuál es el camino más rápido hacia la iluminación?». El Dalai Lama permaneció en silencio, y luego sus ojos se llenaron de lágrimas y se fue del escenario. Eso prácticamente lo resume. Si Manny todavía estuviera por aquí, estaría concentrado en la ilusión del atajo. Aunque más probablemente estaría pensando en alguna cosa que ni tú ni yo podemos predecir. Siempre me sorprendía.

JPG: Siempre era extremadamente actual. Siempre se mantenía al tanto de una u otra forma.

KJ: Así es. Y la posición de partida era: estoy en contra. Pero todos tenemos configuraciones por defecto, realmente. Y el verdadero pensamiento comenzó más allá de eso.

JPG: Tienes razón sobre la configuración por defecto. Pero no era tanto “Estoy en contra” sino “Me temo no estar de acuerdo”. Tenía mucho de boxeador. Si le lanzabas un puño, te lo

iba a devolver de una manera que jámas hubieses anticipado, y aterrizarías en un lugar en donde pensaste que nunca íbas a encontrarte.

KJ: Es gracioso, porque he pensando mucho en ello: ¿Qué tanto necesitas de ello para pensar, para existir? Cuánto necesitas para reaccionar en contra de algo?

JPG: Creo que es la ley del cuadro. Tienes que rebotar en sus bordes. •

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMOS, Patrick y GORIN, Jean-Pierre (1985). *The Farber Machine*. Este ensayo apareció publicado por primera vez en: *Manny Farber*. Los Angeles. The Museum of Contemporary Art. Exhibition Catalogue. November 12, 1985- February 9, 1986. Después fue editado en *Art in America* 74, nº4 (abril de 1986), pp. 176-85, 207. Se puede leer online en: http://www.rouge.com.au/12/farber_amos_gorin.html

FARBER, Manny (1998). *Negative Space. Manny Farber on the Movies. Expanded Edition*. New York. Da Capo Press.

FARBER, Manny (2009). *Farber on Film. The Complete Film Writings of Manny Farber*. POLITO, Robert (Ed.). New York. The Library of America.

JEAN-PIERRE GORIN

Profesor emérito del departamento de Artes Visuales de UC San Diego. Ha realizado en el sur de California tres filmes ensayísticos: *Poto and Cabengo* (1978), *Routine Pleasures* (1986, premio al mejor documental experimental en el Festival dei Popoli, Florencia, Italia) y *My Crasy Life* (1991, Premio Especial del Jurado en el Sundance Film

Festival de 1992). Entre 1968 y 1973 colaboró con Jean-Luc Godard en el Grupo Dziga Vertov. Juntos dirigieron *Vent d'Est* (1969), *Luttes en Italie* (1970), *Vladimir et Rosa* (1970), *Tout va bien* (1972) y *Letter to Jane: An Investigation About a Still* (1972). <http://visarts.ucsd.edu/faculty/jean-pierre-gorin>

KENT JONES

Director del New York Film Festival. Editor adjunto de *Film Comment*. Ha escrito sobre cine en numerosas revistas, diarios, catálogos y websites internacionales (*The New York Times*, *Cahiers du Cinéma*, *Sight&Sound*, *The Village Voice*, *Cinema Scope*). En 2007, una colección de sus textos, *Physical Evidence: Selected Film Criticism*, fue

publicada por Wesleyan University Press. En 2012 recibió la beca Guggenheim. Ha colaborado durante muchos años en documentales con Martin Scorsese, empezando por *El cine italiano según Scorsese (My Voyage to Italy)*, Martin Scorsese, (1999), en el que fue coguionista. Con Scorsese es coguionista y codirector de *A Letter to Elia* (2010).